



**You have downloaded a document from  
RE-BUS  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Przestrzeń celowo ograniczona - rola kanonu w sztuce ikony

**Author:** Marta Giglok

**Citation style:** Giglok Marta. (2015). Przestrzeń celowo ograniczona - rola kanonu w sztuce ikony. W: A. Świeściak, S. Trela (red.), "Strychy / piwnice : inne przestrzenie" (S. 221-238). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

Marta Giglok

## PRZESTRZEŃ CELOWO OGRANICZONA — ROLA KANONU W SZTUCE IKONY

Czytając dzieła dwudziestowiecznych teologów prawosławnych (choćby Paula Evdokimova czy Leonida Uspienskiego), nie sposób nie zwrócić uwagi na ton, w jakim piszą oni o sztuce ikony. Jest to szczególna mieszanka fascynacji, podziwu i dumy. Patrzcie — zdają się mówić autorzy — oto w łonie prawosławia, w łonie tradycji naszego Kościoła przetrwało coś, co przyniesie odnowę współczesnemu światu, jego kulturze i sztuce.

Ikona to sztuka symboliczna, doskonała, harmonijnie łącząca w sobie element artystyczny i duchowy. Sztuka, która nie zgubiła swojego pierwotnego powołania do ukazywania piękna i za jego pośrednictwem kierująca się ku Bogu<sup>1</sup>. Trwa niezmiennie od wieków, nie podlega modom, wyraża prawdy wieczne, których nie da się pojąć ludzkim rozumem. Choć sprawia wrażenie prostej (np. wykorzystując podlennik<sup>2</sup>, artysta posługuje się gotowym

---

<sup>1</sup> P. EVDOKIMOV: *Sztuka współczesna w świetle ikony*. W: IDEM: *Sztuka ikony, teologia piękna*. Przeł. M. ŻUROWSKA. Warszawa 2003, s. 68–88; L. USPIENSKI: *Ikona w dzisiejszym świecie*. W: IDEM: *Teologia ikony*. Przeł. M. ŻUROWSKA. Warszawa 2009, s. 358–400.

<sup>2</sup> Podlennik (rus.) lub hermeneia (grec.) — podręcznik zawierający reguły pisania ikon. Zawierał zarówno zasady dotyczące kompozycji czy barw, jak i zalecanych materiałów. Podlennikiem nazywano również karty będące wzorami konkretnych typów ikonograficznych, służące do odbijania szkicu na odpowiednio przygotowanej desce. Najstynniejszym podręcznikiem tego typu jest *Hermeneia*, czyli *Objaśnienie sztuki malarskiej* Dionizjusza z Furny.

schematem kompozycyjnym), naprawdę wymaga od twórcy wyjątkowej subtelności i doskonałej techniki, a od odbiorców — duchowej dojrzałości.

Dla Evdokimova i Uspienskiego kanon powszechny w sztuce ikony staje się argumentem na rzecz wyższości ikon nad jakimikolwiek innymi przedstawieniami. Czy jednak jest tak rzeczywiście? Czy uświęcone wiekami tradycji reguły wpływają na szczególne walory artystyczne i kulturowe ikony? A może raczej mają ci, którzy twierdzą, że sztuka ikony to sztuka schematyczna, zastygła na pewnym etapie rozwoju, cofająca nas w średniowiecze, a rządzące nią reguły to ramy nałożone przez Kościół artystów i jego wyobraźni? Może ikona jest wyrazem artystycznego zniewolenia (a nie otwarcia ku Bogu), przestrzenią zamkniętą, w której celowo nie dopuszcza się do żadnych zmian? Sztuką, która choć wciąż trwa, to jej trwanie jest bezowocne. Poszukując rozwiązania tego problemu, warto sięgnąć do historii ikony oraz jej teologii i zapytać, czym jest kanon w sztuce ikony i czego dotyczy, a także zastanowić się nad jego rolą, rozważyć, czy może on być pomocny w „otwarcu” sztuki na sprawy niebieskie, czy raczej służy „zniewoleniu” sztuki i artysty. Wreszcie — przyrzec się samej „przestrzeni”, która „powstaje” w ikonie tworzonej według ustalonych reguł.

## CZYM JEST IKONA?

Termin „ikona” pochodzi od greckiego *eikon* i oznacza „obraz, wizerunek”. W szerszym znaczeniu jest to nazwa wszystkich obrazów kultowych związanych z Kościołem Wschodnim, niezależnie od techniki, jaką zostały wykonane. W węższym znaczeniu terminem tym określa się obrazy malowane na desce, umieszczane najczęściej w ikonostasie. Tradycja tworzenia wizerunków o tematyce chrześcijańskiej kształtowała się powoli i nierównomiernie. Pierwsze wspólnoty uczniów Chrystusa podchodziły z rezerwą do problemu twórczości ze względu na biblijny zakaz przedstawia-

nia wyobrażeń Boga. Obrazy, szczególnie utrzymane w manierze realistycznej, kojarzyły się z kultem pogańskim (m.in. kultem cesarza), stąd wśród najwcześniejszych chrześcijańskich zabytków sztuki znajdują się przede wszystkim malowidła symboliczne. Są to proste przedstawienia nawiązujące do ówczesnej kultury (pasterz, ryba, kotwica), jednocześnie posiadające głębsze znaczenie odpowiadające treściom nowej wiary. Prawdziwy rozwój sztuki chrześcijańskiej rozpoczął się dopiero od edyktu mediolańskiego, w którym oficjalnie uznano nowo powstałą religię za dopuszczoną do kultu w Cesarstwie Rzymskim<sup>3</sup>.

Początków ikony należy szukać wśród przedstawień z kręgu kultury egipskiej. Pomimo trudności ze wskazaniem „pierwszych ikon” (większość najwcześniejszych zabytków została zniszczona w czasie kontrowersji ikonoklastycznej w VIII i IX wieku), uznaje się, że to trumienne portrety z Fajum stały się początkiem świętych przedstawień (zarówno pod względem ich formy, jak i teologicznej treści)<sup>4</sup>. Zmarły spoglądał z nich wprost na widza, a jego wielkie uduchowione oczy wskazywały, że przebywa już w lepszym świecie. Wierzano, że w portretach tych, umieszczanych w zwojach mumii na wysokości głowy, zaklęta jest dusza zmarłego, jego nieśmiertelna częśćka (*ka*), która dzięki wizerunkowi wciąż może jeszcze mieć kontakt z żywymi. Zniszczenie obrazu równało się więc unicestwieniu człowieka, którego on przedstawiał<sup>5</sup>. Portrety z Fajum pełniły więc wyjątkową funkcję — dzięki nim zmarły w pewien sposób był obecny pośród żywych. Można zauważyć, że teologiczne rozumienie ikony zachowało ten specyficzny rys. Według teologów ikona jest miejscem Obecności Boga, „oknem”, przez które świat niebiański może wnikać w rzeczywistość ziemską. Święci przedstawieni na obrazach, choć nie są cieleśnie obecni pośród żywych, łączą się z nimi

<sup>3</sup> S. BUŁGAKOW: *Ikona i kult ikony*. Przeł. H. PAPROCKI. Bydgoszcz 2002, s. 11–12.

<sup>4</sup> J. CZERSKI: *Pojęcie, funkcja i symbolika ikony w duchowości bizantyjskiej*. W: *Ikony Niewidzialnego*. Red. M. LIS, Z. SOLSKI. Opole 2003, s. 74.

<sup>5</sup> W. MOŁÉ: *Ikona ruska. Pradzieje ikony ruskiej. Rozwój w okresie od XI do XIV w. Teofan Grek i Andrzej Rublew*. Warszawa 1965, s. 9–10.

w sposób duchowy. Nie są jednak zakłęci w przedstawieniu ani nim ograniczeni.

Religijna sztuka przedstawieniowa szybko stała się popularna, szczególnie na Wschodzie. Większa stabilność polityczna i gospodarcza tej części Cesarstwa sprawiły, że kultura rozwijała się tutaj łatwiej. W okresie wczesnobizantyjskim dominowały malowidła ściennie, mozaiki lub malowane tkaniny przedstawiające Chrystusa czy Bogarodnicę. Już wtedy zaczęły tworzyć się zręby kanonu ikonograficznego. Dotyczy to przede wszystkim portretowych przedstawień świętych, które, jak można przypuszczać na podstawie nielicznych zachowanych ikon (np. ikon synajskich), od tego czasu niewiele się zmieniły. Bardzo silny wpływ na rozwój ikony miała kontrowersja ikonoklastyczna i orzeczenia Soboru Nicejskiego II (787 r.). Zdogmatyzowanie kultu ikon sprawiło, że nabrały one charakteru liturgicznego. W tym czasie, za panowania dynastii macedońskiej, powstał zarówno kanon ikonograficzny przedstawień Dwunastu Święt, jak i schemat dekoracji malarskiej świątyni bizantyjskiej<sup>6</sup>. Coraz bardziej popularne stawały się także ikony malowane na desce, chociaż ich prawdziwy rozkwit nastąpił dopiero wraz z przyjęciem chrześcijaństwa przez Rusinów.

## KANON I JEGO ZASTOSOWANIE W IKONIE

Ikoneę od zwykłego obrazu odróżnia jej ściśle teologiczny charakter. Jest ona malowidłem sakralnym, służącym modlitwie. Wypływa z doświadczenia religijnego, jest mu podporządkowana oraz ma do niego prowadzić. Aby jednak w jakiś sposób zobiektywizować owo doświadczenie, Kościół wypracował konkretne reguły tworzenia ikon, zwane kanonem. Określają one nie tylko tematykę przedstawień, lecz także użycie środków

---

<sup>6</sup> K. WEITZMANN: *Pochodzenie i znaczenie ikon. W: Prawosławie. Światło wiary i źródło doświadczenia*. Red. K. LEŚNIEWSKI, J. LEŚNIEWSKA. Lublin 1999, s. 305.

malarskich oraz poszczególne etapy wykonania dzieła. Sam termin „kanon” pochodzi z języka hebrajskiego i w znaczeniu dosłownym oznacza „pręt mierniczy, trzcinę, miarę”. W rozumieniu przenośnym słowa „kanon” używa się dla określenia konkretnych miar i reguł. Może być to także katalog (np. spis królów)<sup>7</sup>. Warto wspomnieć, że kanon w ikonie nie jest jedynym kanonem w obrębie chrześcijaństwa. Terminu tego używa się jeszcze w odniesieniu do Pisma Świętego (kanon ksiąg), liturgii (Pierwsza modlitwa eucharystyczna, w której wymieniani są starożytni święci, zwana jest właśnie kanonem) oraz prawa. W tradycji prawosławnej kanon oznacza również kompozycję poetycką, będącą częścią liturgii godzin.

Zastosowanie kanonu w sztuce nie jest pomysłem *stricte* chrześcijańskim. Ikona jest tutaj spadkobierczynią tradycji antycznej, od której przejmuje kanon jako specyficzny sposób przedstawiania postaci ludzkiej. Jego fundamentem jest określenie odpowiednich proporcji części do całości oraz wyliczenie poszczególnych proporcji ciała ludzkiego. Kanon podporządkowuje sztukę matematyce w myśl pitagorejskiej koncepcji piękna, w której właśnie odpowiednie proporcje (stosunki liczbowe, interwały w muzyce) świadczą o pięknie i harmonii całości<sup>8</sup>. We wspólnotach mnichów zajmujących się malowaniem ikon szczególną pozycję zajmowali ci, którzy odpowiedzialni byli za kompozycję i szkic późniejszego dzieła. Najpierw trzeba było wyliczyć proporcje oraz rozmieszczenie elementów obrazu. Często wiązało się to również z „wpisaniem” w dzieło odpowiednich treści teologicznych, np. poprzez oparcie kompozycji na wybranych figurach geometrycznych. Najdoskonalszym przykładem takiego działania jest *Trójca święta* Andrieja Rublowa, w której postacie aniołów wpisane są w trójkąt, okrąg, krzyż oraz kielich. Każda z tych figur ma inne symboliczne znaczenie: trójkąt nawiązuje do symboliki Trójcy, okrąg jest figurą doskonałą, zaś krzyż

<sup>7</sup> R. DZIURA: *Kanon*. W: *Encyklopedia katolicka*. T. 8. Lublin 2000, s. 567.

<sup>8</sup> K. CICHÓŃ, A. KUCZYŃSKA: *Kanon w sztuce*. W: *Encyklopedia katolicka*. T. 8. Lublin 2000, s. 578–579.

i kielich oznaczają dzieło zbawcze Chrystusa w jego wymiarze męki i ofiary (także w odwołaniu do eucharystii). Wykorzystanie tych reguł daje także swego rodzaju złudzenia optyczne — trójkąt wyraźnie wskazuje na kolejne postacie, okrąg wprowadza niezbędny ruch i dynamikę relacji pomiędzy nimi (zaznaczonych poprzez spojrzenia, układ rąk oraz pochylenie aniołów ku sobie), krzyż dzieli przestrzeń obrazu na konkretne, dokładnie wymierzone sektory, zaś kielich wprowadza element dynamiczny: to na niego patrzą postaci<sup>9</sup>. W kompozycji Trójcy można jeszcze wyróżnić elementy wertykalne, nadające dynamikę oraz lekkość — za plecami każdej z postaci pojawia się symbol, który ją charakteryzuje. Dla anioła symbolizującego Boga Ojca jest to rajskie drzewo Życia, dla Chrystusa — budynek oznaczający Kościół, zaś dla Ducha Świętego — skała będąca znakiem natchnienia prorockiego<sup>10</sup>. Dzięki odpowiedniemu skomponowaniu dzieła Rublow osiąga wyjątkowy efekt. Obraz jest pełen spokoju, jednak daleko mu do statyczności. Delikatny ruch, zaznaczony właśnie dzięki wpisaniu postaci w odpowiednie figury geometryczne, przenika całość dzieła, sprawiając, że staje się ono najdoskonalszym przedstawieniem wewnętrznego życia Trójcy Świętej. Wyrazem najwyższego podziwu dla kunsztu artysty było uznanie przez „sobór stu rozdziałów” stworzonego przez

<sup>9</sup> D. KLEJNOWSKI-RÓŻYCKI: *Z tajemnic Rosji. Historia, teologia i estetyka ikony Trójcy Świętej świętego Andrzeja Rublowa i wpływ świętego Sergiusza Radoneżskiego na jej powstanie*. Zabrze 2010, s. 53–71.

<sup>10</sup> Korzystam z interpretacji ikony *Trójcy Świętej* Rublowa, zaproponowanej przez Paula Evdokimova. Zob. P. EVDOKIMOV: *Prawosławie*. Przeł. J. KLINGER. Warszawa 1964, s. 261–267. Dariusz Klejnowski-Różycki, odwołując się do pism Daniela Ange’a, proponuje inne odczytanie ikony Trójcy. Aniołem, który symbolizowałby Boga Ojca, byłby anioł po stronie lewej (a nie środkowy, jak chce Evdokimov), ponieważ to on jako jedyny pozostaje w bezruchu i ku niemu ciążą dwie pozostałe postacie. Budynek znajdujący się za nim symbolizowałby wtedy Świątynię bądź „dom Ojca, w którym jest mieszkań wiele”. Anioł środkowy byłby Synem Bożym (za nim drzewo życia — drzewo Krzyża), zaś ten po prawej stronie — Duchem Świętym (podobnie jak u Evdokimova). Zob. D. KLEJNOWSKI-RÓŻYCKI: *Z tajemnic Rosji...*, s. 74–95.



niego wzoru za kanoniczny sposób przedstawienia Trójcy w Kościele prawosławnym<sup>11</sup>.

Kanon w ikonie to jednak nie tylko kompozycja dzieła, lecz również (a może przede wszystkim) jej tematyka i konkretny sposób przedstawienia. W znaczeniu teologicznym ikona jest „malowaną Ewangelią”, obrazem, w którym za pomocą barw i kształtów zostają wyrażone dogmaty Kościoła. Sobór Nicejski II stawia ikonę na równi z Ewangelią:

Aby rzecz wyrazić krótko, stwierdzamy, że zachowujemy w stanie czystym wszystkie kościelne tradycje, zarówno przekazane na piśmie, jak i bez pisma. Jedną z tych tradycji jest przedstawienie modelu za pomocą malowidła, które współgra z historią ewangelicznego przepowiadania, przyczyniając się do utwierdzania pewności wcielenia Boga Słowa, dokonanego w rzeczywistości, a nie w fantazji, i przynosząc nam w wydatnym stopniu podobną korzyść (jak przepowiadanie ewangeliczne). Rzeczy bowiem, które wzajemnie na siebie wskazują (ikona i Ewangelia), mają z całą pewnością, tak jedna, jak i druga, takie samo znaczenie<sup>12</sup>.

Tak wielka rola ikony sprawia, że musi być ona poddana konkretnym regułom. Ponieważ ikona przekazuje treści wiary (jak *Credo*), nie można pozostawić artyście decyzji związanych z jej wykonaniem. Jest kanoniczna, jak Pismo Święte i zbiór dogmatów.

Związek ikony z Ewangelią ma jeszcze jeden wymiar. Tak samo jak Pismo Święte, które dla wierzących jest Słowem Bożym, ikona jest miejscem szczególnej Bożej Obecności. Wizerunek nie jest tylko malarskim przedstawieniem wydarzeń zbawczych, mającym o nich przypominać. Nie jest także projekcją fantazji artysty i wyrazem jego emocji oraz religijnych uczuć. Dzięki ikonie święty rzeczywiście staje się obecny dla wierzących, choć nie jest to obecność realna, a jedynie symboliczna. Jednak — właśnie

<sup>11</sup> P. ЕВДОКИМОВ: *Sztuka ikony, teologia piękna...*, s. 205.

<sup>12</sup> Orzeczenie Soboru Nicejskiego II (787). W: T.D. ŁUKASZUK: *Ikona w życiu, w wierze i w teologii Kościoła*. Kraków 2008, s. 253–261.



z tego względu — ikona nie może być malowana (pisana — jak Ewangelia) w sposób dowolny, lecz musi podlegać odpowiednim regułom. Artysta staje się tutaj współpracownikiem Ducha Świętego, pisze ikonę pod Jego dyktando. Każdy etap jej powstawania związany jest z praktyką modlitewną oraz ascetyczną. Pisząc, ikonograf staje się mistykiem, który ma wyrazić głębię doświadczenia Kościoła i doświadczenia indywidualnego. Obecność Ducha Świętego towarzyszy mu nieustannie. Dzięki specjalnemu obrzędowi konsekracji sprawia On, że ikona z malowanej deski staje się „cudownym” wizerunkiem<sup>13</sup>.

W zamyśle twórców symboliczny język ikony ma więc służyć przede wszystkim zaakcentowaniu treści teologicznych. Aby jednak dobrze zrozumieć znaczenie kanonu, warto przyjrzeć się bliżej kilku wybranym elementom, które są przezeń określone. Będą to kolejno: kanon związany z przedstawieniem postaci, reguły dotyczące kompozycji tła, użycia światła oraz techniki malarskiej — tzw. techniki „malowania światłem”.

## PRZEDSTAWIENIE POSTACI

Wykorzystanie kanonu w przedstawianiu postaci ludzkiej wiąże się z oparciem proporcji na jednakowej mierze — jest nią długość nosa. W prawidłowo napisanej ikonie długość nosa odpowiada rozstawowi oczu postaci. Podwójna miara to twarz, potrójna — głowa wraz z szyją. Całość postaci to odpowiednio zwielokrotniona średnica jej głowy. Takie skomponowanie ciała ludzkiego pozwala uzyskać charakterystyczny dla ikony rys „wydłużenia”. Proporcje pomiędzy realnym człowiekiem a postacią na obrazie zostają zaburzone. Święci na ikonach zawsze wydają się smuklejsi i delikatniejsi niż prawdziwi ludzie. Ich twarze są przy-

<sup>13</sup> Obrzędy modlitewne służące konsekracji poszczególnych typów ikon (inne dla ikony Trójcy, Bogarodzicy czy Chrystusa Pantokratora) znaleźć można w dziele Sergiusza Bułgakowa *Ikona i kult ikony*. Zob. S. BUŁGAKOW: *Ikona i kult ikony*..., s. 108–117.

ciemnione i wydłużone, dominują w nich duże migdałowate oczy o spokojnym spojrzeniu skierowanym wprost na widza. Święci mają wypukłe czoła i niewielkie usta, są pozbawieni jakiejkolwiek zmysłowości<sup>14</sup>. Oczy służą już tylko do kontemplacji Boskiego światła, a usta do śpiewania hymnów, spożywania eucharystii i przekazywania pocałunku pokoju. Cała postać — lekka, niemal niematerialna — kryje się w fałdach szat, spod których widać jedynie ręce o delikatnych, wydłużonych palcach oraz stopy. Jest ona nieruchoma, jakby zatopiona w kontemplacji, a spojrzenie widza powinno skupiać się na twarzy. Wyraz twarzy ma być pełen delikatnej radości, ukazywać szczęście, jakie jest udziałem zbawionych w niebie.

Poprzez zastosowanie odpowiednich reguł postać przedstawiona na obrazie, choć podobna i rozpoznawalna jako istota ludzka, ma mieć w sobie już pewien rys niebiańskości. Lekkość i niematerialność, dekoracyjność i finezyjność linii, wreszcie spłaszczenie elementów, które zostają pozbawione swojej trójwymiarowości, sprawiają, że święci na ikonach rzeczywiście przypominają osoby przebywające już w innej rzeczywistości.

## TŁO

Jedną z charakterystycznych cech malarstwa ikonowego jest szczególnie minimalizm, surowość przedstawień. Liczba elementów jest maksymalnie zredukowana. Na plan pierwszy wysuwają się postaci, wszystko inne jest sygnalizowane metonimicznie i spełnia funkcje symboliczne. Zwykle tło w ikonie to złota przestrzeń, która rozciąga się za plecami świętego. Jest to tzw. światło, przedstawienie chwały nieba, w której uczestniczy święty. Ma ono wyrażać wszystko, co najpiękniejsze i najdroższe, stąd w większości ikon tło pokrywane jest delikatnymi płatkami złota. Ikona ma być oknem na rzeczywistość nieba, ma wskazy-

<sup>14</sup> I. JAZYKOWA: *Świat ikony*. Przeł. H. PAPROCKI. Warszawa 2003, s. 28–29.

wać na to, co jest poza światem ziemskim, dlatego też rezygnuje z normalnej perspektywy i wykorzystuje światło<sup>15</sup>. Złoto doskonale „współpracuje” z delikatnym i ruchliwym światłem świecy, co w połączeniu z przyciemnionym kolorytem twarzy świętego daje nastrój odpowiedni do modlitwy i wyciszenia. Jednocześnie ów minimalizm przedstawienia sprawia, że wierny nie ma pokusy, aby zagłębiać się w kolejne elementy obrazu, doszukiwać się na nim ukrytych treści. Może skupić się na twarzy świętego i w pełni poświęcić modlitwie.

W przedstawieniach narracyjnych, w których złote tło ikony zostaje zredukowane, często mamy do czynienia z perspektywą odwróconą. Postacie, jak się wydaje, „wychodzą” w kierunku widza, wchodzą z nim w kontakt. Linie zbiegają się poza przestrzenią obrazu, wchodzą w świat, a nawet spotykają się w sercu wierzącego. Zabieg ten ma służyć modlitwie i kontemplacji — wspomagać wiernego w utożsamieniu się i „wejściu” w tajemnicę ikony, wspomagać w komunikacji z przedstawionym świętym<sup>16</sup>. Także czas jest tu podporządkowany wątkom teologicznym. Ważne staje się zasugerowanie całości zdarzenia, jego sensu, stąd tak częsta obecność kilku scen w obrębie jednego przedstawienia. Jest to spojrzenie jakby z perspektywy niebieskiej, łączące w sobie kolejne etapy danego wydarzenia, spojrzenie teologiczne. W ikonie następuje przełamanie ziemskiego rozumienia czasu i przestrzeni. Może się wydawać, że wraz z rozwojem sztuki ikona powinna porzucić taki sposób przedstawiania i stworzyć bardziej nowoczesny język malarski. Jednak, jak podkreśla Paul Evdokimov, takie rozumienie czasu i przestrzeni w ikonie nie ma nic wspólnego z zarzucanym jej niegdyś zacofaniem czy archaicznością. Jest to zabieg celowy. Twórcy ikon świadomie rezygnują z możliwości perspektywy, aby ukazać wartości duchowe<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 31–34.

<sup>16</sup> P. EVDOKIMOV: *Sztuka ikony, teologia piękna...*, s. 206.

<sup>17</sup> P. EVDOKIMOV: *Prawosławie...*, s. 254.

## MALOWANIE ŚWIATŁEM

Kolejną charakterystyczną cechą sztuki ikony jest zastosowanie techniki zwanej „malowaniem światłem”. Polega ona na prostym odwróceniu czynności składających się na proces malowania — kolory w ikonie nakładane są w odwrotnej kolejności niż w malarstwie zachodnim. Na ciemne barwy nakłada się cieniutkie warstwy coraz jaśniejszych farb, co powoduje stopniowe rozjaśnianie konkretnych fragmentów płótna. Jest to zajęcie żmudne i wymagające wielkiej cierpliwości, jednak dzięki takiej procedurze postać nie nabiera kształtów i ciężkości, a raczej sprawia wrażenie, że wyłania się z mroku. To nie cień rzeźbi postać, tylko światło odkrywa ją w głębi jej tajemnicy.

Tego rodzaju technika malarska również związana jest z teologią. Według tradycji prawosławnej ikonopisarz ma być mistykiem. Jego praca to przede wszystkim modlitwa i doświadczenie Boga, dopiero potem — tworzenie ikon. Modlitwa kontemplacyjna jest wpatrywaniem się w Boskie światło, w chwałę, którą Syn Boży objawił apostołom na górze Tabor. Mistyk pozwala przenikać się temu światłu, zdąża ku Bogu drogą ascezy i wytrwałej modlitwy, wiedząc, że im bliżej znajduje się Boga, tym częściej doświadcza ciemności zamiast światła<sup>18</sup>. Jego życie jest jednak poszukiwaniem tej chwały i próbą odczytania całej rzeczywistości w jej świetle. Święci zaś, do których zwraca się w modlitwie i których oblicza kontempluje w ikonach, są doskonale przeniknięci Boskim światłem. Są nosicielami Boga — *theoforoi*, podobni we wszystkim do Zbawiciela. Także mnich piszący ikony oraz każdy, kto się przed nimi modli, ma stawać się „coraz bardziej podobnym”.

Technika „malowania światłem” jest malarskim uchwyceniem sedna mistyki. Z ciemności grzechów i błędów Bóg wydobywa człowieka i odkrywa jego prawdziwe oblicze. Człowiek kontemplujący Boga staje wobec Jego światła i daje się Mu przemieniać. Ikona jest tego świadectwem — ma ukazywać obraz Boga, który

<sup>18</sup> I. JAZYKOWA: *Świat ikony...*, s. 125–126.

jest w człowieku. Ów obraz, założony tam na mocy stworzenia, został zniekształcony przez grzech. Świat doczesny cały dotknięty jest skutkami grzechu, dlatego też tak trudno w nim dostrzec ślady Boskiego działania. Dopiero dzięki Chrystusowi, dzięki łasce możliwe staje się ponowne zobaczenie świata takim, jaki miał być od początku. W świętych objawia się chwała prawdziwego stworzenia oraz chwała nieba<sup>19</sup>. Ikona porzuca realizm na rzecz głębokiej symboliki właśnie po to, aby spróbować ukazać rzeczywistość niebiańską.

## ROLA KANONU

Wiedząc już, czym jest kanon ikonograficzny i jak teologowie tłumaczą jego obecność na poszczególnych etapach powstawania dzieła, można pokusić się o próbę wyjaśnienia, jaka jest jego rola. W rozdziale *Prawosławia* poświęconym znaczeniu ikony dla sztuki współczesnej Paul Evdokimov umieszcza następujące słowa:

Ikona z racji swego sakramentalnego charakteru rozбивa trójkąt samego estetycznego immanentyzmu. Utwierdza ona swą niezależność ze strony zarówno artysty, jak i widza i uaktywnia nie emocje, lecz poczucie czwartego elementu: *obecność* transcendencji, której ona jest *świadkiem*. Artysta kryje się za tradycją, która przemawia, dzieło sztuki staje się promieniowaniem obecności, teofanią, wobec której nie można pozostawać już tylko widzmem, lecz wobec której należy skłonić się w akcie adoracji i modlitwy<sup>20</sup>.

Teolog podkreśla, że kanon ikonograficzny wykorzystany do tworzenia wizerunku stoi na straży sakramentalnego charakteru obrazu. Gwarantuje, że ikona to nie wytwór wyobraźni artysty, ale dzieło Kościoła, zgodne z jego nauką. Niezależność kanonu

<sup>19</sup> W. ŁOSSKI: *Teologia mistyczna kościoła wschodniego*. Przeł. I. BRZESKA. Kraków 2007, s. 220–221.

<sup>20</sup> P. EVDOKIMOV: *Prawosławie...*, s. 249.

ma sprawiać, że ikona będzie prawdziwym „oknem” na rzeczywistość niebiańską. Przytoczony fragment wskazuje wyraźnie, iż kanon jest rozumiany jako swego rodzaju ograniczenie — ale ograniczenie, które zostaje przyjęte przez artystę ze względu na potrzebę wyrażenia czegoś więcej niż tylko jego emocje i przeżycia. Kanon należący do tradycji Kościoła nie jest więc regułą narzuconą z zewnątrz, lecz własnym wyborem twórcy, wyborem będącym konsekwencją przyjęcia określonych prawd wiary. Przede wszystkim jest on narzędziem teologicznym, ale również — artystycznym. Wydaje się, że można próbować interpretować go w kategoriach ascezy<sup>21</sup>. Tak jak mnich, który rezygnuje z części swojej wolności oraz odrzuca niektóre dobra ze względu na dobro wyższe, tak samo ikonograf rezygnuje z wolności twórczej — indywidualnego opracowania tematu, swobody w zakresie kompozycji obrazu czy doboru odpowiedniej kolorystyki. Przyjmuje on określoną z góry procedurę — kolejne fazy tworzenia ikony związane są z rytuałem i zostają opatrzone specjalnymi modlitwami. Ogranicza także swój warsztat poprzez wykorzystanie tylko jednej techniki — malowania światłem. To wszystko ma w założeniu doprowadzić do wzrostu duchowego — nie tylko jego, lecz również modlących się przed ikoną.

Podobny tok myślenia można odnieść do samej treści ikon — świadome ograniczenie środków, tematów i kompozycji sprzyja pogłębianiu przeżycia oraz prawdziwemu otwieraniu się na „rzeczywistość nieba”. W praktyce modlitwnej kontempluje się jeden wybrany element — podobnie w pisaniu ikony (która jest również praktyką modlitewną): dla oddania głębi treści ewangelicznych wystarczą najważniejsze elementy, odpowiednio skomponowane i przedstawione.

W *Teologii ikony* Leonid Uspienski przedstawia nieco inny powód zastosowania kanonu. Na pierwszy plan nie wysuwa się tu wymiar ascetyczny, lecz teologiczny, ściślej — eschato-

<sup>21</sup> B. ELWICH: *Ikona — duchowość i filozofia*. Kraków 2006, s. 53.

logiczny. Kanon to narzędzie, które pozwala przedstawić świat niebieski. Symboliczność, uproszczenie form, świadome odrzucenie mimetyczności to nie zabiegi artystyczne, ale wyraz treści teologicznych. Jak podkreśla Uspienski, ikona ma być świadectwem życia przemienionego Ewangelią, nie może więc za swój wzór brać świata, który dotknięty jest grzechem. Odrzuca więc realizm malarski i eksperymentuje z formą, ukazuje człowieka odmienionego, nieznieskształconego grzechem. Nie świat, ale ikona jest świadectwem prawdy. Dlatego wszelkie terminy stosowane przy jej opisie są błędne. Ikona nie posiada „odwróconej perspektywy”, ale „prawdziwą” (wieczną? przywróconą przez zmartwychwstanie Chrystusa?). Nie znieskształca ona ludzkiej postaci, tylko przywraca jej właściwe proporcje; nie rezygnuje z „trzeciego wymiaru”, ale przyjmuje prawdziwy, niebiański wymiar życia w świętości. Styl ikony nie jest więc symboliczny czy abstrakcyjny, lecz nakierowany na treść; jest to styl prawdy o zmartwychwstaniu, odnowieniu Bożego obrazu w człowieku i usunięciu grzechu.

W tej perspektywie kanon nie jest ograniczeniem malarskim, ale wyzwoleniem. Jest on manifestacją uwolnienia z grzechu, które dokonuje się w wierze. Uspienski najjaśniej tłumaczy to na przykładzie postaci ludzkiej. W świecie doczesnym wydaje się, że przeznaczeniem człowieka są całkowita niezależność i indywidualizm. Powinien on dążyć do rozwijania własnego „ja”, wyrażania siebie i swoich pragnień. I taka właśnie jest sztuka „doczesna”. Ikona — jak twierdzi Uspienski — prezentuje pogląd zgoła odmienny. Człowiek jest stworzony przez Boga i powołany do zjednoczenia z Nim. Jego uwolnienie to, owszem, uwolnienie od grzechu, ale nie indywidualizm i całkowita niezależność. Przeciwnie, jego powołaniem jest właśnie odkrycie głębokiej zależności od Boga, przyjęcie jej i rozwój w tej relacji. Święci przedstawieni na ikonach to ludzie, którzy są w pełni zjednoczeni z Bogiem. Również przyjęcie kanonu ikonograficznego to potwierdzenie swojej zależności od Boga. Kanon jest znakiem przynależności, oddania i zjednoczenia. Przyjęcie kanonu sprawia, że sztuka



„otwiera się” na Boże treści, pogłębia je i staje się prawdziwym znakiem Królestwa Niebieskiego<sup>22</sup>.

Pytając o rolę reguł w sztuce ikony, warto wskazać na jeszcze jeden aspekt — kanon ma charakter apofatyczny. Jego zastosowanie sprawia, że ikona staje się wizerunkiem symbolicznym i umownym. Świadomie zostają w niej pozostawione miejsca niedopowiedziane, celowo rezygnuje się z pokusy „wyrażania wprost”. Ikona jest metaforą, która wskazuje na wartości duchowe i dogmaty, jednak nie ma ambicji, aby przekazać je „w całości” (nawet gdyby było to możliwe). Tak jak Obecność Boga w ikonie nie jest zaklęciem Go w ramy obrazu, a jedynie wskazaniem na Jego istnienie „poza”, ale w relacji do świata i człowieka, tak też ikona pozostaje drogowskazem, oknem, a nie pełną i skończoną prezentacją rzeczywistości duchowej. Niczym teologia apofatyczna, nieustannie wskazuje ona na ubóstwo ludzkiego języka i niemożność oddania pełni treści wiary. Dzięki symbolizmowi unika pokusy „portretowania Boga”, pozostając po stronie znaku i świadectwa<sup>23</sup>.

Oprócz wartości teologicznych wagę kanonu poświadcza również powszechność jego przyjęcia i praktykowania. W eseju *Ikonostas* Paweł Florenski podkreśla, że nie jest możliwe, aby kanon, który podjęło tylu anonimowych ikonopisarzy w ciągu wieków, był błędem, kwestią konformizmu i braku inwencji twórczej. Przeciwnie, wychowani w prawosławnej duchowości, rozmodleni mnisi przyjmowali kanon, gdyż dogłębnie odpowiadał on temu, w co wierzyli. Jak nieustannie powtarzana modlitwa Jezusowa — stawał się on „rytmem serca”, poszukiwaniem spojrzenia głębszego niż proste zarejestrowanie piękna świata czy własnych stanów emocjonalnych<sup>24</sup>. Kanon daje wolność, bo uwalnia artystę od niego samego. Pozwala mu odnaleźć się w pewnych regułach życia wewnętrznego, skupić na szukaniu prawdy, umożli-

<sup>22</sup> L. USPIENSKI: *Ikona w dzisiejszym świecie...*, s. 383–390.

<sup>23</sup> P. EVDOKIMOV: *Sztuka ikony — teologia piękna...*, s. 194–200.

<sup>24</sup> P. FLORENSKI: *Ikonostas*. W: IDEM: *Ikonostas i inne szkice*. Przeł. Z. PODGÓRZEC. Warszawa 1984, s. 154.

liwia spojrzenie na świat jakby „oczami Boga”. Owo specyficzne „ogołocenie” ikonografa wcale nie sprawia, że jego praca jest tylko powtórzeniem arcyzmu innych, wręcz przeciwnie: każda ikona — choć malowana według tego samego wzorca — jest zupełnie inna. Można w niej wyraźnie odczytać emocje artysty czy głębię jego życia duchowego. W delikatnych niuansach barwnych, w modelowaniu szat i lekkim rysunku zaznacza się indywidualność twórcy, która jednak zostaje wprzęgnięta w coś znacznie większego — w poszukiwanie prawdy. Jak podkreśla Jerzy Nowosielski, tylko „artysta nowoczesny, który musi wymyślać swoją indywidualność i cały wysiłek kieruje na to, aby być indywidualnością”<sup>25</sup>, może czuć się skępowany w ikonie.

## PRZESTRZEŃ IKONY

Wiedząc, czym jest kanon i jak rozumiana jest jego rola w ikonie, można spróbować na koniec odpowiedzieć na pytanie o jej „przestrzeń”, jej ograniczenie i wynikające z tego konsekwencje. Z pewnością jest to cecha, która zwraca uwagę już na pierwszy rzut oka i wyróżnia ją spośród innych dzieł. Poprzez wykorzystanie form geometrycznych, jasnych reguł tworzenia oraz dążenie do harmonii ikona staje się znakiem historii i tradycji, szczególnie greckiej. Wskazuje na cel, na ukryte w niej treści, prowokuje do zadawania pytań i poszukiwanie odpowiedzi. Tak postrzegana ikona może stać się swego rodzaju łamigłówką, wyzwaniem intelektualnym, serią symboli do odczytania.

Ponadto poprzez wybitnie sakralny charakter ikona nakierowuje na coś, co wykracza poza doczesność. Zachęca do zadawania pytań o transcendencję i *sacrum*. Chyba najlepszym przykładem takiego działania ikony są prace współczesnych artystów inspirowane tym rodzajem sztuki. Mają one bardzo różny charakter

---

<sup>25</sup> J. NOWOSIELSKI: *Wokół ikony*. Warszawa 1985, s. 141. Cyt. za: B. ELWICH: *Ikona — duchowość i filozofia...*, s. 54.

— wykorzystują kanon ikonograficzny, podstawiając pod niego nową treść (Anna Myca, cykl *Związki niemożliwe*), nawiązują do formy ikony (Henryk Musiałowicz, *Reminiscencje*) bądź też czerpią z jej znaczeń teologicznych i duchowych, pomijając lub jedynie lekko nawiązując do strony formalnej (Witold Damasiewicz, Karolina Aszyk, Zbigniew Treppa)<sup>26</sup>.

Inspiracje ikoną są najwyraźniej widoczne tam, gdzie wykorzystanie formy łączy się z nawiązaniem do treści — tak jest przede wszystkim w pracach Jerzego Nowosielskiego. Jego twórczość jest jednak przypadkiem szczególnym. Nie tylko był on autorem malowideł sakralnych oraz ikon w tradycyjnym rozumieniu tego słowa, lecz również tworzył dzieła, które choć formalnie do ikon nawiązują, to — według zasad ikonopisarskich — wcale nimi nie są. Jednak nawet w nich na plan pierwszy wysuwał się wątek teologiczny. Jak podkreślał Nowosielski, jego „ikony” świeckie są próbą pokazania świata takim, jaki być powinien: obejmują one najgłębsze teologiczne treści i wpisują je w świeckość. Oto próba pokazania, że nie tylko święci i chwała nieba powinny być tematem ikony, lecz również świat ziemski, jako noszący w sobie ziarno nieśmiertelności i ślad Bożego piękna<sup>27</sup>. Poprzez zastosowanie kanonu i świadomą zmianę tematyki obrazu Nowosielski pokazywał, że poszukiwanie wartości duchowych może i powinno dotyczyć także ludzkiego tu i teraz.

Jak więc powinno się postrzegać ograniczoną „przestrzeń” ikony? Wydaje się, że warto czerpać z prawosławnej teologii, aby ograniczenie związane z kanonem oczyścić nieco z negatywnych konotacji. Ikona jest poddana regułom, które rzeczywiście stanowią pewnego rodzaju „zamknięcie”. Jednocześnie nadają jej charakterystyczny rys i pozwalają „pójść w głąb”, prowokując do pytania o cel przyjmowania takich obostrzeń. Cel ten można sobie

<sup>26</sup> Twórczość wymienionych artystów i jej związki z ikoną są tematem obszernego rozdziału książki Renaty Rogozińskiej *Ikona w sztuce XX wieku*. Zob. R. ROGOZIŃSKA: *Trzynastu artystów wobec ikony*. W: IDEM: *Ikona w sztuce XX wieku*. Kraków, s. 271–419.

<sup>27</sup> Ibidem, s. 279–283.

tłumaczyć na wiele sposób, jednak fundamentalny jest w nim rys duchowego poszukiwania i otwarcia się na transcendencję. A te — jak wiadomo — łączą się z ascezą: oderwaniem się od siebie, wyciszeniem i ogołoceniem. I to one są egzystencjalnym odpowiednikiem ograniczenia „przestrzeni” ikony. Świadoma rezygnacja z pewnych dóbr, podjęcie ascetycznego „kanonu” owocuje zmianą postrzegania człowieka i świata. W przestrzeni „chwały”, która na pierwszy rzut oka wydaje się zwykłym złotym tłem, może otworzyć się wymiar niebieski, szczególnie miejsce doświadczania transcendencji i odkrywania samego siebie.

#### SPACE PURPOSEFULLY LIMITED

#### — THE ROLE OF A CANON IN THE ART OF THE ICON

#### Summary

The aim of this article is an attempt to present what is the role of a canon in the art of the icon. A canon is a set of rules which precisely determine the subject and the composition of the work as well as its realization. The canon constitutes specific character of the icon and serves its dogmatic validity. It is a norm recognized by the Church and accepted by the authors as their own. It gives the icon its pictorial character, but above all it serves theology — thanks to making a depiction unreal, the icon is to bear testimony to heavenly life. It is not a simple imitation of reality, but it seeks artistic expression for the experience of salvation and the glory of heaven. Although the canon limits the painter, it is treated above all as a kind of asceticism. Resigning from discretion is to create possibility for even more profound contact with God and a feel of his mysteries.